calendrier des manifestations artistiques

en région Centre

Argenton-sur-Creuse (36)

Rémi Boinot
exposition 01/04/06 > 30/04/06
ARTboretum - lieu d'art contemporain, Moulin du Rabois
02 54 24 58 84 06 84 55 34 62

Blois (41)

L'Art aux enfants
exposition (15 ans de l'école d'art) 10/03/06 > 30/06/06
École d'art de Blois, 6 rue Franciade
02 54 55 37 40 ecole-art@agglo-blois.fr

Bourges (18)

Véhicules
Nicolas Floc'h (design sonore Jérôme Poret)
exposition 11/03/06 > 29/04/06
du mardi au samedi 14h > 18h (& sur rendez-vous)
Le Transpalette - Emmetrop, Friche culturelle l'Antre-Peaux
26 route de la chapelle
02 48 50 38 61 expotranspalette@hotmail.com

[la construction] Shell Shelf
Thorsten Streichardt avril 2006
[la recherche] Préfixes
mai 2006
[la photo-souvenir]
Daniel Buren juin / juillet 2006
14h > 18h (sauf dimanche et jours fériés)
La Box, ENSAB, 18 rue Édouard Branly
02 48 24 78 70 la.box@ensa-bourges.fr
http://box.ensa-bourges.fr

Chartres (28)

Lumières contemporaines, vitraux du XXIe siècle et architecture sacrée
G. Garouste, Sarkis, D. Tremlett, C. Benzaken, O. Debré...
exposition 23/04/05 > 31/08/06
Éclats de verre et de lumière
Henri Guérin
exposition 25/03/06 > 31/12/06
9h30 > 12h30 & 13h30 > 18h
week-end 10h > 12h30 & 14h30 > 18h
Centre International du Vitrail, 5 rue du Cardinal Pie
02 37 21 65 72

Issoudun (36)

Hors la vie - artistes et prison
exposition 17/03/06 > 05/06/06
lundi-mardi 14h > 18h,
du mercredi au dimanche 10h > 12 & 14h > 19h
Musée de l'Hospice Saint-Roch, rue de l'Hospice Saint-Roch
02 54 21 01 76 musee@issoudun.fr
www.issoudun.fr

Joué-lès-Tours (37)

Coco Téxèdre
exposition 04/03/06 > 01/04/06
dans le cadre de Bruissements d'Elles
du mardi au samedi 14h30 > 18h30
lecture de textes de & par Suzanne Aurbach
01/04/06 16h
La Caserne, 14 bd Gambetta
02 47 73 73 36 / 02 47 68 95 66 p.davy@ville-jouelestours.fr

Orléans (45)

CJ LIM
exposition 10/02/06 > 23/04/06
Ettore Sottsass
exposition 19/05/06 > 30/07/06
du lundi au vendredi 10h > 12h & 14h > 18h
week-end 14h > 18h
FRAC Centre, 12 rue de la Tour Neuve
02 38 62 52 00 contact@frac-centre.asso.fr
www.frac-centre.asso.fr

Image documentaire : photographie et cinéma
festival 05/06/06 > 10/06/06
quartier des Carmes (organisation **Lumen** & **Cent Soleils**)
Exposition photo
05/06/06 > 11/06/06 + 16, 17, 18/06/06
15h > 19h
Lumen - Images du Pôle, 24 rue Limare
02 38 53 57 47 collectif_lumen@yahoo.fr
www.imagesdupole.org

Orléans (45) suite...

Fête 01 «TchernoBit, mon amour»
installations, projections, performances, ateliers... 06/05/06
14h > 01h
Labomedia, Maison Bourgogne, 108 rue Bourgogne
02 38 62 48 31 bcadon@labomedia.net
www.labomedia.net

Tours (37)

Home Sweet Home n°3
Per Barclay & Emmanuelle Villard
exposition 25/03/06 > 28/05/06
Amy O'Neill
exposition 08/04/06 > 28/05/06
Noli me tangere — Isabelle Lévénez
exposition 29/01/06 > 07/05/06
du mercredi au dimanche 14h > 18h
CCC, 55 rue Marcel Tribut
02 47 66 50 00 ccc.art@wanadoo.fr
www.ccc-art.com

Points de VU'
Michael Aeckerman, Stanley Green, Mathieu Pernot, Léa Crespi, Isabel Munoz, Guy Tillim, Bernard Faucon, Richard Dumas, JH Engström, Cristina Garcia Rodero, Lars Tunbjork...
exposition 01/04/06 > 14/05/06
du mardi au dimanche 14h > 18h
Château de Tours, 25 avenue André Malraux
org : **Images au Centre** info@imagesaucentre.com

the democratic paintings series - extrait
John Lalor
exposition 19/03/06 > 09/04/06
du jeudi au dimanche 14h > 18h
Décollage1, un après-midi avec Groupe Laura
Valérie Chartrain (conférence), Édouard Levé (lecture), Clémence Périgon (vidéos), inauguration de la revue LAURA 09/04/06
✱ lancement du Guide *PROFESSION ARTISTE AUTEUR* (**Pitéas**)
14 > 19h
le volapük, 12 bis rue Lobin (ptran-acru@wanadoo.fr)
org : **Groupe Laura** 08 74 55 74 53 lauragroupe@yahoo.fr
http://groupelaura.free.fr

Désir...désirs #13
festival cinéma & arts plastiques
Marie Belenotti-Bellot, Xavier Bertolat, Marlène Bouchet, Élise Galiano, Christelle Vallet...
01/05/06 > 20/05/06
cinémas Les Studio, MACT, CNR, Centre de Vie du sanitas, Chapelle Sainte-Anne, FNAC, Bibliothèque Municipale
cinémas **Les Studio**, rue des Ursulines
02 47 20 27 00 info@studiocine.com
www.desirdesirs.free.fr

Île Simon mode d'emploi - insularité et urbanisme
créations in situ 20, 21/05/06
Île Simon, centre-ville
org : **Mode d'emploi** 06 84 72 82 66 mode-emploi@wanadoo.fr

La Fontaine des amoureux
Cécile Pitois
inauguration d'une œuvre pérenne 02/06/06
18h
Place de Beaune de Semblançay (proche rue Nationale)
org : **Eternal Network** 02 47 54 10 68
eternalnetwork@wanadoo.fr
www.eternalnetwork.fr

Rayons Frais, les arts et la ville
festival pluridisciplinaire 7, 8, 9/07/06
Dominique Boivin, Jean-Lambert Wild, Roser Montllò-Guberna, Kristina Solomoukha, Labomedia, Marc Brétillot, 5.5 designers, Pierre Meunier, Claire Diterzi, Teatro del Silencio, Jasmine Vegas, Pascale Houbin, 26000 Couverts, Glassbox-le collectif...
centre-ville
org : **Ville de Tours** 02 47 55 55 66 rayonsfrais@ville-tours.fr
www.rayonsfrais.fr

✱ PROFESSION ARTISTE AUTEUR
sortie du Guide pratique sur le statut juridique, fiscal et social des artistes auteurs
Édition spéciale Région Centre 2005-06 — réalisé par Pitéas
en vente (15 €) et disponible à :
Association **PITÉAS**, 5 rue du Docteur Herpin - 37000 Tours
02 47 61 26 88 piteas@nnx.com

et aussi...

Châtellerault (86)

Compléments d'objets
exposition 28/01/06 > 28/03/06
Jacques Villeglé - estampes de l'artothèque
exposition 31/03/06 > 04/05/06
Christophe Vigouroux - peintures et Éric Fabre - peintures
05/05/06 > 14/06/06
Hervé Di Rosa
24/06/06 > 01/10/06
du lundi au jeudi 9h > 12 & 14h > 18h
École d'Arts Plastiques, 12 rue de la Taupanne
05 49 93 03 12 mpionneau.eap1@tiscali.fr

Montélimar (26)

Out Land
David Renaud
exposition 25/03/06 > 05/06/06
Château des Adhémar, Centre d'Art Contemporain
04 75 00 62 30

Oiron (79)

Richard Fauguet
exposition 24/06/06 > 02/10/06
Château d'Oiron - Centre des Monuments Nationaux
05 49 96 57 42
www.oiron.fr

Paris (75)

Fictions
Édouard Levé
exposition 02/04/06 > 03/05/06
galerie/librairie Florence Loewy, 9/11 rue de Thorigny (IIIe arr)
01 44 78 98 45 info@florenceloewy.com
www.florenceloewy.com

Peintures Plasmiques
Jean-Pierre Bertrand
exposition 18/03/06 > 26/04/06
galerie Michel Rein, 42 rue de Turenne (IIIe arr)
01 42 72 68 13 galerie@michelrein.com
www.michelrein.com

Poitiers (86)

Mon Possible
Dominique Petitgand
exposition 31/03/06 > 21/05/06
Être alcôve
Bruno Barlier et Syd Pink
exposition 03/06/05 > 10/09/06
Kunstverein
Le Confort Moderne invite La Station (Nice), 10 ans d'activités
exposition 30/09/06 > 20/12/06
14h > 19h (et les soirs de concerts)
Le Confort Moderne, 185 rue du Fbg du pont Neuf
05 49 46 08 08
www.confort-moderne.fr

Rennes (35)

Even cow girls get the blues
Delphine Lecamp
exposition 10/03/06 > 29/04/06
du jeudi au samedi 14h > 18h
40mcube, 34 rue de l'Alma
02 23 35 06 42 contact@40mcube.org
www.40mcube.org

Thiers (63)

Elmar et Elisabeth Trenkwalder
exposition 02/04/06 > 11/06/06
Thomas Hirschhorn
exposition 02/07/06 > 24/09/06
Muntadas
exposition 15/10/06 > 31/12/06
tous les jours 14h > 19h
le Creux de l'Enfer, Vallée des usines
04 73 80 26 56 info@creuxdelenfer.net
www.creuxdelenfer.net

Pages précédentes : John LALOR, *trailer* - studio shot (*the democratic paintings serie 9 - social housing*), 2006 — planche originale pour LAURA n°1.

L'uchronie est la radicalité de LAURA. L'uchronie est à l'aura ce que l'apostrophe muette de l'aura est à LAURA : une différance radicale ou «le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture» (S. Mallarmé).



revue d'art et de critique n°1
mars 2006

Rédacteurs pour LAURA n°1
Jérôme Cotinet – invité : Frédéric Lecomte
Jérôme Diacre – invités : Cécile Desvignes et David Renaud
Anne-Laure Éven – invité : Patrice Goasduff
Davide Guitoli
Ghislain Lauverjat – invités : Frédéric Pagé et Alexandre Polasek Bourgougnon

LAURA est une revue engagée dans
un projet de recherche qui s'articule autour d'une pratique
critique de l'édition et de l'objet éditorial.

Les rédacteurs en chef construisent leur cahier
de manière indépendante et éditent
en toute liberté.

L'objet éditorial se concentre sur les croisements et
la spécificité de l'écrit et de l'image.

En un sens, la revue expérimente la dimension ontologique du
texte et de l'image . De fait elle interroge aussi
la capacité d'un texte à faire image.
Dans ce cadre, les œuvres sont présentées
sur invitation
du rédacteur et bénéficient
d'un accrochage pleine page.

Si une réflexion sur le lien texte / image
est menée de façon aiguë
depuis longtemps,
il nous apparaît impératif
d'en assumer les
clarifications historiques et esthétiques.

Il s'agit maintenant de trouver un
prétexte d'écriture afin de terminer la
longue queue de sirène
dessinée par cette
note d'intention.

Ces petites frivolités
graphiques participent des
libertés prises par
le graphiste
de LAURA,
signées sous le nom *Labell' Laura*.
Voilà c'est presque terminé, reste à peaufiner la
pointe de
la queue de l'animal. À présent c'est fait !

LAURA est produite par
Groupe Laura
5 place Plumereau 37000 Tours
08 74 55 74 53 lauragroupe@yahoo.fr
http://groupelaura.free.fr

Coordination et graphisme Éric Foucault.

Édition tirée à 2100 exemplaires dont 100 non pliés et signés.

Achevée d'imprimer en mars 2006
sur les presses de Lagoutte Imprimeur
Saint-Cyr sur Loire (37).

Abonnement annuel (2 numéros) = 8 euros.
ou bien
Abonnement annuel (2 numéros) + adhésion à l'association Groupe Laura = 16 euros.

Groupe Laura bénéficie du soutien de la Ville de Tours, de la DRAC Centre / Ministère de la culture et de la communication et du Conseil Régional du Centre.



la bande annonce ces jours-ci on dirait s'est vue lentement mais sûrement devenir avec le temps bien entendu dans une manière que l'on peut tout simplement qualifier d'érosive de plus en plus réactionnaire et donc surpassant par loin ses objectifs ses espérances voire même son maître le film lui-même déjà depuis fort longtemps presque un siècle d'ailleurs occupant ce statut conservateur ceci sans doute dû au triomphe des enjeux économiques lesquels étaient là en effet pour prendre ou plutot s'emparer on dirait donc ce break s'imposant définitivement lors de l'arrivée au pouvoir de ronald reagan en 1980 et en effet avec ceci tout type d'espérance artistique étant complètement colonisé enfin certainement dominé révèlant ainsi une mélancolie..........



LAURA
n° 1 MARS 2006
CAHIER 2/6

ALLOVER DESIGN……………………………………………

L'objet de ce texte introductif sera de définir en terme éditorial les objectifs de la recherche déployée au sein des prochains numéros de ce feuillet n° 2/6 de la revue LAURA. Les textes prendront aussi bien les formes de l'Essai, de la Recherche Historique ou Esthétique que de l'Entretien.

Comme dans les autres feuillets de la revue, les images présentes seront toutes des œuvres originales éditées ainsi en Multiple et accrochées, ici, sur l'espace complet d'une page ou d'une double page.
Ce Lieu/Espace (tant par le texte que par l'image) sera, donc, l'occasion d'invitations et de collaborations. Dans ce numéro, la présentation en double page de l'œuvre de Frédéric Lecomte, *Décollage* (2006), active les liens possibles entre image, dessin, découpage et objet.

« Ce n'est pas la fin du monde et il n'y a pas lieu de crier au scandale. Mais il est urgent de voir qu'on est en présence d'un nouveau régime de l'art, que les temps modernes et même post-modernes sont derrière nous. Il nous faut aussi comprendre cette nature gazeuse de l'art pour saisir le monde et la culture où il se diffuse. » Yves Michaux : *L'Art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Collection « Les Essais », Stock, 2003.

« Pour un fonctionnaliste comme l'est, en 1924, Le Corbusier, "au nom de l'art" cela veut dire tout à la fois au nom de la qualité esthétique, de la rigueur technique, de la probité morale, de l'hygiène mentale, de la justice sociale, de l'idéal politique. Tout cela se trouve déjà dans les écrits politiques de William Morris avec, entre les lignes, l'idée que pour mieux agir *au* nom de l'art, il faudra peut-être se passer pour un temps *du* nom de l'art. Ce que l'histoire du Design et de l'Architecture a retenu sous l'étiquette de fonctionnalisme est une affaire autrement plus complexe que le slogan promu par Louis Sullivan — "la forme suit la fonction" — auquel on l'a trop souvent réduit ». Extrait du texte électronique de Thierry de Duve, *Petites réflexions sur la crise de l'art et la réalité du design*, publié dans Tr@verse, n°1, 1996.

« Tel est le Design, le dessein fondateur de toute culture, de toute civilisation : tromper la nature au moyen de la technique, surpasser le naturel par l'artificiel, et construire des machines d'où tombe un dieu qui n'est autre que nous-mêmes. Bref : le Design ; le dessein que recèle toute culture, c'est de faire de nous, mammifères soumis à des déterminations naturelles, de libres artistes.[…] La belle cuisine de sorcière que voilà ! Nous mitonnons des mondes, sous n'importe quelles formes, et cela, nous le faisons pour le moins aussi bien que le Créateur l'a fait en six fameuses journées. Les maîtres-sorciers, les Designers, c'est nous ; et puisqu'ainsi nous avons été plus forts que Dieu, nous pouvons nous permettre de faire table rase du problème de la réalité et de tous les Emmanuelkants du monde… ». Vilém Flusser, *Petite philosophie du Design*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Belfort, Circé, 2002, p. 10 et 18.

Ces trois extraits évaluent chacun à leur manière ce que nous avons coutume de désigner comme les relations ambiguës ou problématiques de l'Art et du Design[1]. Ils constituent par enchaînement une sorte de paradigme en forme de triptyque déterminant trois voies de recherche pour une élaboration positivée de cet entrecroisement des disciplines, historiquement distinctes depuis plus de deux siècles.

Le premier évalue le dépassement d'un certain Nominalisme des Avant-gardes Historiques mêlé à leur utopie de « Réaliser l'œuvre d'art » dans le quotidien. C'est-à-dire d'un « triomphe de l'esthétique », cette partie de la philosophie qui traite de l'art et de son expérience depuis l'introduction du terme par Baumgarten[2]. Cette discipline complètement indexée sur l'état de l'art de chaque période et de chaque médium a fondé en grande partie le substrat théorique de la Modernité. Elle subirait actuellement une sorte de paradoxe causé par un certain type d'art basé sur l'expérience et/ou la relation, sans parfois plus aucun élément formel autre qu'une situation. Ce rapport éthéré de l'art créerait une sorte de surdimensionnement de la distanciation ou l'expérience d'un art traitant de l'expérience. De plus, le couplage progressif depuis les Avant-gardes jusqu'à maintenant, de cette double épaisseur de la distanciation du regardeur avec le dépassement des médiums dits artistiques au profit de tous les éléments et situations du réel pouvant êtres manipulés ou désignés, agirait comme un « Big Bang » esthétique où tout le réel serait définitivement esthétisé.

Le deuxième souligne à quel point la question du Design ne peut se résumer aux logiques usuelles de la Fonction, mais se génère, depuis bien longtemps, à partir d'enjeux esthétiques que l'Histoire de l'Art canonique n'a que peu pris en référence. Thierry de Duve pointe principalement l'occultation trop longue du nom de l'art dans l'activité du Design et de l'Architecture, qui reliée au le texte de Michaux, opèrerait déjà depuis quelques temps une résurgence certaine. Mais ce retour ne se serait contenté que d'une *part* du nom de l'art.

Le troisième entrevoit le Design par le biais d'une lecture « Culturelle » comme ontologiquement constituante de l'humain (dans sa différenciation avec les autres mammifères) dans sa faculté à être dans un déplacement constant de sa nature par le biais non pas de sa conscience double que l'on désigne par « Homo Sapiens Sapiens » mais de son faire qui pourrait donc être appelé : « Homo Faber ». Ainsi, à travers une description des moyens progressifs mis en place par l'humain pour se décaler de sa nature biologique pour « faire culture », il pointe des logiques culturelles géographiquement très différenciées impliquant ainsi des Designs différents dans leur régime esthétique.

Il prend le Design principalement comme le moyen au quotidien de « faire culture » dans la réalité qui est proprement contextuelle et fictionnelle ; c'est-à-dire de se distinguer de tout réel objectif. Il émet la thèse audacieuse que l'*Homo Sapiens* (une seule fois conscient donc) n'existerait que depuis peu dans l'histoire[3] par le dépassement du Faire pour une conscience (distance) de ce Faire. C'est en transposant cette préoccupation aux trois extraits cités que nous fonderons une véritable esthétique du Design[4] ; et si nous relions ceci au dédoublement d'épaisseur esthétique évoqué par Michaux, nous réaliserions et, tout à la fois, assisterions au passage réel à un second Sapiens, la conscience double du « faire culture ».

L'hypothèse serait d'évaluer dans quelle mesure le paradigme même de la création d'une nouvelle discipline esthétique, appelée *Design*, obligerait à redéfinir complètement la topographie des catégories artistiques qui ventile traditionnellement les pratiques des Arts Visuels aux Arts Appliqués par un jeu de curseur linéaire. Nous qualifions généralement le terme de Design uniquement dans le sens de l'utilisation altérée par le jeune métier de Designer indexé sur les questions industrielles et utilitaristes.
Si nous poussons plus loin les conséquences d'une telle hypothèse, l'unique différence entre les Arts Visuels et le Design résiderait dans une question de focale, de la même manière que nous distinguons sans hiérarchisation la micro- de la macro-histoire. De la même façon, non pas concentriquement mais focalement, nous ferons la distinction entre Design et Arts Appliqués.

Pour une fois, l'idée ne serait plus d'évaluer les relations de l'Art et du Design (en tant que discipline des Arts Appliqués), mais d'envisager un champ possédant certaines spécificités. Les acteurs proviendront indifféremment des Arts Visuels ou bien des Arts Appliqués.

L'objet unique des publications à venir consistera dans la mise en place de cette catégorie s'extrayant, pour une part, de ses historicités au profit d'une historicité supplémentaire.

Pourquoi l'historiographie a toujours eu beaucoup de mal à se dépêtrer de la dialectique entre le Symbolique et le groupe Fonctionnalité/Usage ?

Comment analyser de manière effective et globale toutes les résurgences et effets collatéraux de réconciliation entre Arts Visuels et Arts Appliqués qui vont des mythologies des Avant-gardes comme l'Œuvre d'Art Total et ses variations/dissensions Art Nouveau, Werkbund, Secession et puis Bauhaus ou encore de la « Réalisation » de l'œuvre d'art, de la Spécificité Minimale, de « l'Art et la vie confondus », aux « Relationnalités » multiples apparues dernièrement… ?

La thèse partirait d'un constat l'historiographique où nous aurions trop longtemps respecté de manière Positiviste la généalogie de la mise en place de l'intitulé Design aux dépens des enjeux esthétiques qui l'ont fondé.

Pour distinguer le Design des Arts Visuels, la fonction a souvent été le premier argument évoqué. Notion que nous retrouvons dès les premiers modernes américains comme chez Louis Sullivan qui dans *The Tall Office Building Artistically Considered* de 1896 développe une relation de causalité entre les formes de la nature et les fonctions qu'elles sont censées remplir. Cette idée était déjà développée dans les cours de Viollet le Duc ainsi qu'au sein des Arts Nouveaux mais avec des enjeux extrêmement différents.
Néanmoins, même si les Arts Visuels jouent avec la Fonctionnalité, cela ne fait pas de leurs pratiques, du Design[5]. Dans l'autre sens, si le Design ne joue pas uniquement de la fonctionnalité, il n'en devient pas nécessairement Symbolique, c'est-à-dire une pratique des Arts Visuels. Cette dialectique entre un produit uniquement fonctionnel et l'œuvre libérée des contingences prosaïques, au profit du Symbolique, est réductrice[6], en plus d'être inexacte.
Cette contre-vérité découle d'une erreur d'appréciation d'un événement historique majeur de l'histoire des Arts Appliqués.

En 1914, le philosophe Herman Muthesius et l'architecte et artiste Henry Van de Velde débattent lors de la première exposition du Deutscher Werkbund, qui réunit des artistes et des industriels. Pour le premier, seule la standardisation est valable, car elle permet de restaurer une vie digne, de servir les intérêts de l'industrie de diffuser le bon goût, tandis que pour le second, cette perspective est contraire à la création de l'artiste et à sa liberté. En plus d'inhiber l'individu, Van de Velde considère que le standard ne peut être pensé qu'après avoir défini un style et après avoir développé des projets pour un cercle d'initiés.
C'est la version de Muthesius qui privilégie la standardisation, le fonctionnalisme qui sera mis en avant aux dépens de Van de Velde. Penny Sparke[7] l'a relevé dans la première *Histoire du Design* rédigée par Nikolaus Pevsner : *Pioneers of Modern Movement*[8] en 1936.
Nettement plus tard, en 2002, Hal Foster[9] relance le débat engagé au début du siècle par Karl Krauss[10] quand ce dernier avait distingué l'Art Nouveau, donnant une dimension artistique aux objets utilitaires, du projet moderniste, accordant pour sa part une fonctionnalité aux objets d'art. Nous constatons encore une fois une dialectique entre valeur d'usage et valeur de l'art. Mais Hal Foster semble essayer de le résoudre en déclarant que « Le Design serait la revanche du Capitalisme sur la Post-modernité ». Et explique que dans ce face à face du Design et de l'art, la perspective économique semblerait être la seule pierre angulaire valide d'un possible rapprochement.
Les figures tutélaires du Design, artistes comme architectes, auraient imaginé le capitalisme comme un moyen de production en série au service de la démocratie pour tous. La mécanisation semblerait porteuse d'une réponse capable de régler des problèmes autant sociaux qu'économiques.

Que l'une ou l'autre de ces positions ait été privilégiée dans l'historiographie, l'hypothèse défendue ici ne résidera pas dans cette dialectique qui a cristallisé l'ensemble de la glose sur la question du Design. L'idée est simple, le terme a été fondé sur une préoccupation de mise en place d'un métier et non « au nom de l'art ». Donc « au nom de l'art », nous devrions mener une réflexion plus ontologique sur les réalisations du Design qui ne sont pas uniquement le fait des Designers, mais de l'ensemble générique des moyens techniques du « faire culture » des « Homo Faber Sapiens Sapiens »…

Jérôme Cotinet
(professeur de culture générale en école d'art et chargé de cours d'histoire de l'art contemporain à l'université)

[1] J'entend, ici, le mot Design dans une acception générique où, de l'Objet à l'Architecture, la différence ne résiderait que par une question d'échelle et où la valeur Symbolique ne serait pas son seul mode d'être.

[2] A.G. Baumgarten, *Aesthtica*, 1750-58 (Esthétique, Paris, L'Herne, 1988).

[3] Il ne précise pas dans ce texte une quelconque datation de ce changement, mais il affirme qu'il est bien moins tardif que l'actuelle classification historique des *Homo Sapiens* (qu'il souhaite remplacer par *Homo Faber* et puis par *Homo Faber Sapiens*…). Par extrapolation de l'ensemble des éléments de cette thèse insolite, nous pourrions déduire l'hypothèse que ce moment historique correspondrait à l'émergence de l'esthétique. Selon les différents débats historiographiques, nous serions dans une latence allant de l'âge grec à Baumgarten.

[4] Il semble clair par conséquent qu'une historiographie de l'esthétique du Design, complètement différenciée du jeune métier de Designer, reste à construire.

[5] Donald Judd : A propos du mobilier, (*Möbel Furniture*, Zürich, Arche, 1986) dans Ecrits 1963-1990, trad. par Annie Perrez, Paris, Daniel Lelong Editeur, 1991, pp. 182-185.

[6] Nelson Goodman, *Manière de faire des mondes*, Nîmes, Rayon art, Éditions Jacqueline Chambon, 1992 (*Ways of Making Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978). Selon lui, il n'y a pas de réalité dernière ; chaque fois nous inventons d'autres manières de construire les faits et de voir les choses. Ainsi, une esthétique globale du Design (décalée des mondes des Arts Visuels et des Arts Appliqués) permettrait de sortir de cet imbroglio.

[7] Penny Sparke : *Introduction to Design and Culture*, Londres, Routledge, 1986 ; mais aussi par Victor Margolin : *The Politics of the Artificial Essays on Design and Design Studies*, The University of Chicago Press, 2002.

[8] Nikolaus Pevsner, *Pionners of Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Londres, Faber and Faber, 1936 — qui a été réintitulé *Pioneers of Design from William Morris to Walter Gropius*, à partir de sa réédition en 1960. Ce changement de terminologie ne semble pas innocent dans la manière dont nous avons progressivement distingué les Arts Visuels des Arts Appliqués. Néanmoins, l'utilisation du terme Design dans sa modalité générique est à retenir pour sa capacité unificatrice.

[9] Hal Foster, *Design and Crime and other diatribes*, Verso, 2002.

[10] Karl Krauss, *Die Fackel*, décembre 1912, p. 37, republié dans Werke, Vol.3, Köse Verlag, 1952-1966, p. 341.

Double page : Frédéric LECOMTE, *Décollage*, dessin, 60x42 cm, 2006 — planche originale pour LAURA n°1. Courtesy galerie Claudine Papillon (Paris), galerie José Martinez (Lyon).

découper les ailes suivant les pointillés et les rabattre vers l'image

On ne peut trouver réponse plus précise. Ce que l'industrie culturelle tend à opérer, c'est un substitut complet du rapport hiérarchique entre l'original et la copie. Les procédés techniques deviennent les moyens par lesquels une œuvre peut apparaître dans le domaine de l'art. Mais insistons encore un court moment sur cet étonnant dialogue.

> Malraux : « Sans doute ces photos n'apportent-elles qu'une gloire de chapelle aux œuvres qu'elles représentent, mais le modèle devient le moyen de l'image beaucoup plus que l'image n'est la reproduction du modèle. […] La conséquence de cette « création par la photographie » est tantôt épisodique, tantôt considérable. […] Mais le rôle de la reproduction devient d'une bien autre importance lorsqu'elle s'applique aux arts mineurs. On imagine mal une étude de l'art gaulois qui écarterait les monnaies. […] L'agrandissement des sceaux, des monnaies, des amulettes, des figurines crée de véritables arts fictifs. L'inachevé de l'exécution, dû aux petites dimensions de ces objets, y devient un style large, moderne d'accent. »[5]

Finalement la force de Malraux coïncide peut-être avec la fermeté et la cohérence de sa conviction ; reste qu'elle demeure sans conteste, quarante ans plus tard, inconsciente « d'accent ». Comment ne pas être choqué par l'idée que l'original devient « moyen » pour la reproduction ? Faut-il interpréter l'idée d'« arts fictifs » comme le produit pur et simple de l'industrie culturelle ? L'illustration de cette thèse par la monnaie gauloise est-elle un lapsus ? Le moins que l'on puisse dire, c'est que « moderne d'accent » résonne étrangement avec « l'inachevé de l'exécution ».Tant de considérations étonnament aveugles, presque irresponsables, donnent la mesure des opportunités que l'industrie s'est vue offrir par un des grands théoriciens et décideurs de la scène culturelle française et internationale de la seconde moitié du XXème siècle.

> Adorno et Horkheimer avertissaient déjà du risque encouru : « L'œuvre médiocre s'en est toujours tenue à sa similitude avec d'autres, à un succédané d'identité. Dans l'industrie culturelle, cette imitation devient finalement un absolu. Réduite à n'être plus que du style, elle trahit le secret de celui-ci : son allégeance à la hiérarchie sociale. […] Aujourd'hui, la barbarie esthétique réalise la menace qui pèse sur les créations de l'esprit depuis qu'elles ont été réunies et neutralisées en tant que culture. La culture comme dénominateur commun contient virtuellement la prise de position, la classification qui introduit la culture dans la sphère de l'administration. »[6]

Le style est le moyen d'organiser, structurer et inscrire dans une économie, les créations de l'esprit et notamment celles des artistes. Ce qu'Adorno et Horkheimer définissent comme « culture » est justement l'ordre par lequel les œuvres sont à la fois dépossédées de leur origine propre et inscrites dans un circuit de renvois et d'échanges à l'intérieur duquel l'ensemble apparaît sous une forme figée, réifiée, « neutralisée », standardisée. Quel en est le but ? Essentiellement celui d'acheminer un public auquel on retire toute responsabilité et toute motivation dans l'ambition d'exercer sa sensibilité et ses représentations dans un jugement esthétique. Ce qui lui est proposé c'est une satisfaction dont les critères sont imposés de l'extérieur : le divertissement, la satisfaction narcissique et l'illusion d'une plus-value symbolique par laquelle le spectateur – consommateur – a le sentiment de dominer l'objet et d'asseoir une forme d'autorité (qui lui est due) sur l'espace public. Cette extériorité, forme raffinée de l'aliénation actuelle, ne saurait conduire ailleurs que vers une triste alternative : une désolante stérilité ou bien une radicalité presque autiste de la création.

Parmi les penseurs contemporains qui ont réfléchi sur le statut de l'image, Marie-José Mondzain apporte une contribution fondamentale à la standardisation de l'image que thématisent Adorno et Horkheimer. La relation générale que nous entretenons avec les images et dont l'édition témoigne aussi à sa façon, est celle d'un rapport de pouvoir, de domination, dans lequel chacun joue un peu sa place, sa situation, sa réalité. Du coup, l'image, les images dans leur ensemble sont assujetties au fonctionnement global de reconnaissance, d'identification, de soi et des autres, précisons, de soi avec les autres ou contre les autres. Les reproductions d'œuvre répondent aussi à cette logique sinistre. On ne parle plus que de visuels qui s'inscriraient dans le cadre d'une édition avec un article signé faisant locomotive. Dans le fond, l'image est moins un lieu de découverte que l'affirmation économique – industrielle – d'une présence visible.

> Marie-José Mondzain : « La difficulté vient de ce que l'offre d'une place juste pour chacun de nous doit être non point l'offre d'un siège, encore moins d'un abri, mais celle d'un déplacement. L'émotion qui paralyse perd sa vertu motrice. Elle entre alors dans le cadre des productions industrielles des émotivités à vendre ou à acheter, c'est-à-dire dans le vaste marché des corps échangeables. […] Chacun de nous est dans l'effroi de perdre la place où se trouvent assignées les conditions collectives d'une visibilité incorporante. L'invisible devient alors le signe de l'exclusion, et le visible, un lieu sécuritaire. »[7]

Nous n'avons donc plus affaire à des images, mais à un mode d'être-en-relation-aux-abois. De fait, les images disparaissent, ou du moins elles laissent se remplir l'espace qu'elles devraient laisser vacant. « Le pouvoir des images est donc à comprendre de deux façons totalement opposées. Ou bien il s'agit de la liberté qu'elles donnent et leur pouvoir n'est autre que celui qu'elles nous offrent d'exercer notre parole et notre jugement en ne nous imposant rien, ou bien il s'agit de pouvoir que nous laissons à ceux qui font voir et qui n'en laissent aucun à l'image et dès lors l'image disparaît, et notre liberté de jugement avec elle. »[8] Considérer la situation actuelle revient bien à prendre conscience de ce que l'image a en grande partie disparu. Ce que nous prenons pour un mode de relation, méprise de l'utopie d'un « musée imaginaire », est en réalité devenu un échange d'ordres, d'injonctions, d'intimidations.

La présente édition ne souhaite donc pas tomber dans ce travers et propose deux images originales sans lien avec le propos sinon l'espoir, modeste et sincère, d'être là pour proposer de dire, de penser et de juger indépendamment de toute « non-vue prévoyante » comme l'écrit Jean-Luc Nancy[9].

Je tiens à remercier Cécile Desvignes et David Renaud qui ont accepté de réaliser une planche originale pour l'édition de ce cahier.

JD — 2006

[5] MALRAUX André, *op.cit.*, p. 98.
[6] ADORNO Théodore et HORKHEIMER Max, *op.cit.* , p. 140.
[7] MONDZAIN Marie-José, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 247.
[8] *Ibid.*, p. 27.
[9] NANCY Jean-Luc, *Au Fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 176.

pages précédentes
gauche : Cécile DESVIGNES, *La Pièce de substitution (n°3)*, plan à l'échelle 1 du bureau de Groupe Laura, plié en accordéon au format 37x25cm, 2006 — planche originale pour LAURA n°1.
droite : David RENAUD, *L'Éverest*, encre sur papier, échelle 1/1000, 2005 — planche originale pour LAURA n°1.

LAURA
n° 1 MARS 2006
CAHIER 3/6

Politique des images : une critique de l'édition

L'actuelle multiplication des journaux, magazines et revues d'art contemporain, dans une conjoncture politique et économique difficile, laisse apparaître des logiques éditoriales déroutantes. Alors qu'une réflexion sur le lien texte / image est menée de façon aiguë depuis longtemps déjà, elle devient dorénavant incontournable et nécessite une clarification historique et politique. Où en est la visibilité des œuvres d'art dans la sphère de l'édition ?

par **Jérôme DIACRE**
(critique d'art et enseignant de philosophie)

En 1955, André Malraux publiait *Le Musée imaginaire*[1] et théorisait alors une idée de l'édition d'art qui allait contribuer, de manière irréversible, à la démocratisation de la culture. La diffusion des œuvres d'art par reproduction photographique dans les livres d'art offrait une véritable opportunité de découverte et d'échange entre les artistes et le public, entre les créateurs d'époques antérieures et d'autres plus actuels. Cinquante ans plus tard, cet espoir se heurte à des problématiques majeures. Le monde de l'édition d'art est en souffrance, il ne trouve plus son public, ou du moins, le public a perdu l'innocence originelle qui le poussait à découvrir, accueillir, questionner et dialoguer avec les œuvres reproduites dans les livres et les revues. Tout se passe comme si le livre d'art n'avait plus qu'une fonction d'archivage à sens unique. Les livres et les revues ne sont plus que des modes de stockage d'informations pour les amateurs ou bien des moyens de communiquer, des outils d'implémentation pour les professionnels. À la manière d'un arrêt sur image, la reproduction subit le rapport que la photographie entretient avec la réalité depuis une trentaine d'années et trouve dans le texte critique et le design graphique une tentative de renouvellement pour laquelle on est en droit de s'interroger. L'enjeu de la restitution d'une œuvre d'art semble être de plus en plus une question compromise, du moins éludée. Or, la nature de cette compromission avait été pensée dès le départ, onze ans avant la publication du *Musée imaginaire*, par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer dans un ouvrage prémonitoire intitulé *Dialectique de la raison*[2]. Figurent dans ce texte toutes les problématiques actuelles avec leur explicitation, leur critique et, peut-être, leurs issues.

Si « le musée imaginaire », rêvé, idéalisé par Malraux naquit de la reproduction d'œuvres majeures ou mineures dans les livres d'art permettant de tisser des relations à la fois dans l'espace et dans le temps entre tous les artistes du monde, si le musée et le livre d'art mettaient en place une telle structure d'échanges, d'emprunts, de références, de reconnaissance réciproque, n'est-il pas aujourd'hui nécessaire de dresser le bilan de cette entreprise et reconnaître l'immersion et l'asservissement dont elle a fait l'objet de la part de l'industrie culturelle ? Quelle place, aujourd'hui, est accordée aux images dans une ligne éditoriale pour les revues et magazines d'art ? Les reproductions d'œuvres, d'œuvres dans le contexte d'une exposition, *in situ*, lors d'un accrochage, d'un vernissage, photographiées dans un atelier, le ou les photogrammes d'un film 16 ou 35 mm, d'une vidéo, archives visuelles d'une performance, intervention(s) sous la forme d'insert, de cahier, dans le cadre publicitaire d'une annonce d'exposition, sur un carton de vernissage, en couverture d'une revue, inscrites dans un texte ou bien en pleine page, en détail ou en intégralité, les modifications d'échelle, mais aussi le design graphique dans lequel elles s'inscrivent, le côtoiement d'encarts publicitaires hétérogènes… toutes ces occurrences de la reproduction font-elles l'objet d'une réflexion particulière, relèvent-elles exclusivement d'une nomenclature textuelle et d'une identification tacite, sont-elles d'un usage totalement libre et laissées à l'appréciation d'un rédacteur en chef, de l'accord plus ou moins tacite de l'auteur… ? Autant d'interrogations que la critique peut prendre en charge pour savoir où elle en est elle-même de son propre pouvoir sur l'œuvre, de son propre pouvoir d'énonciation, de proposition, d'interrogation et de service public.

Le rêve de Malraux, c'est-à-dire l'offre philanthropique de mise en relation des travaux artistiques mondiaux, se heurte à des questions que son auteur n'a pas su discerner dès le départ. Dès les années quarante, près de onze ans auparavant, Adorno et Horkheimer présageaient de la violente mainmise que l'industrie culturelle allait exercer sur les œuvres dans le cadre d'une reproductibilité technique. Or c'est un véritable dialogue qui se noue entre les deux ouvrages.

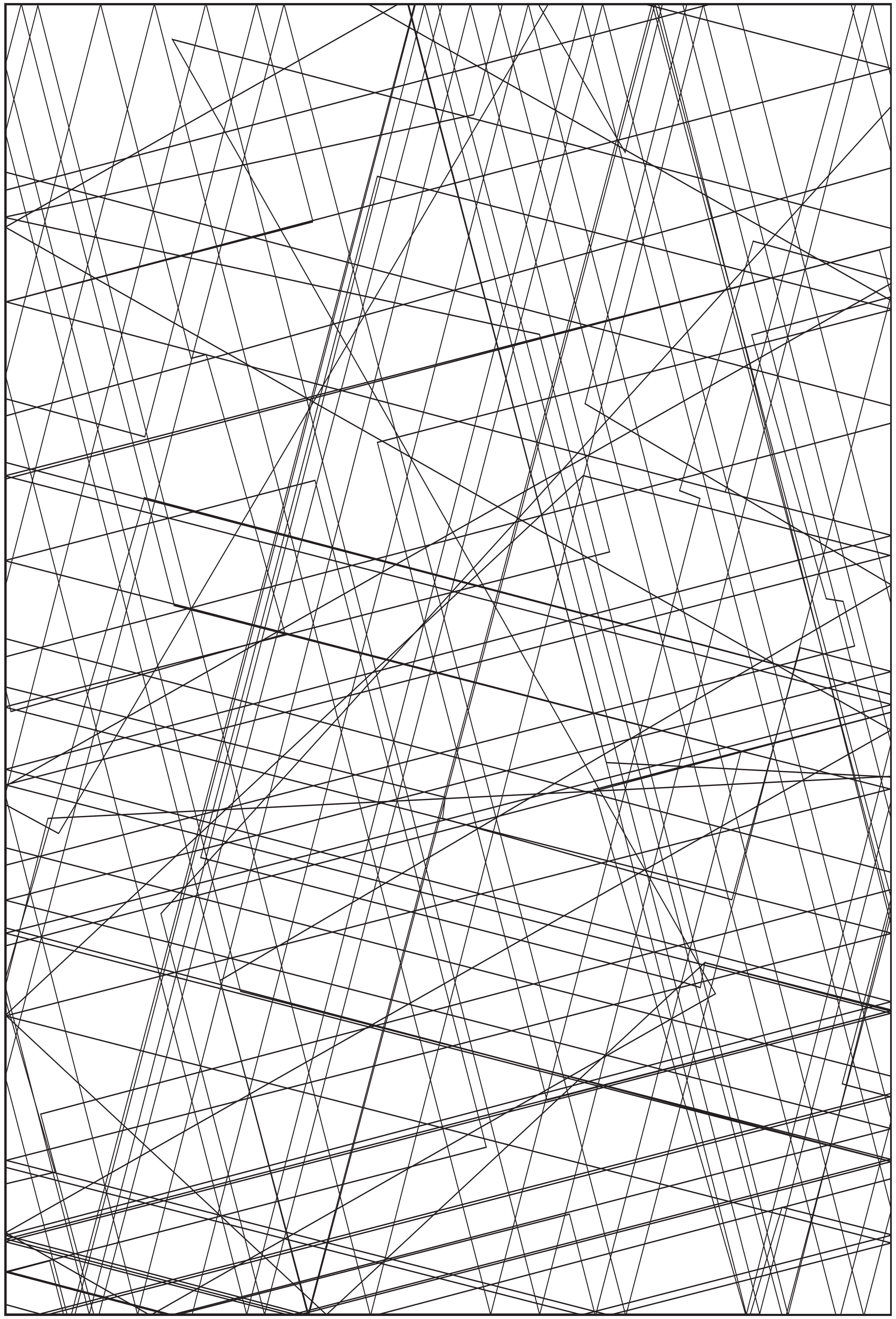
> Malraux : « La reproduction, par la masse d'œuvres qu'elle présente à la fois, […] apporte un style en bloc comme elle apporte un artiste, elle le contraint, comme celui-ci, à se fonder en signification. Et la reproduction n'étant pas la cause de notre intellectualisation de l'art, mais son plus puissant moyen, ses astuces, et quelques hasards, servent encore celle-ci. Le cadrage d'une sculpture, l'angle sous lequel elle est prise, *un éclairage étudié* surtout – celui des œuvres illustres commence à rivaliser avec celui des stars – donne souvent un accent impérieux à ce qui n'était jusque-là que suggéré. »[3]

À l'évidence le rapprochement du « style » avec une « signification » puis avec les « stars » offre un bel exemple de subsomption, aliénation et reconduction de l'œuvre d'art à ce qu'elle n'est pas dans son essence. Le style est une forme de regard qui prend « d'un bloc », c'est-à-dire dans une généralité sans distinction, un ensemble de singularités, d'événements, pour qui l'artiste a eu une relation unique. La « reproduction » opère donc dans un premier temps la subsomption de ce que l'industrie culturelle considère comme un divers indifférencié d'œuvres dépourvues de sens sous une catégorie ou une signification historique. Mais à ce premier niveau, un second mouvement de reconduction est effectué par la mise en scène que la reproduction impose à l'œuvre originale : ses « astuces » et compétences techniques modifient le mode de perception initial pour que celui-ci devienne conforme aux exigences de lisibilité de la reproduction. Malraux fait preuve d'une grande candeur, et aujourd'hui cela ne trompe plus personne, il n'est plus possible d'envisager un rapport tant soit peu fidèle ou conforme à l'original par le biais de la reproduction. Nous y avons tous été dupés, jusqu'à l'écœurement.

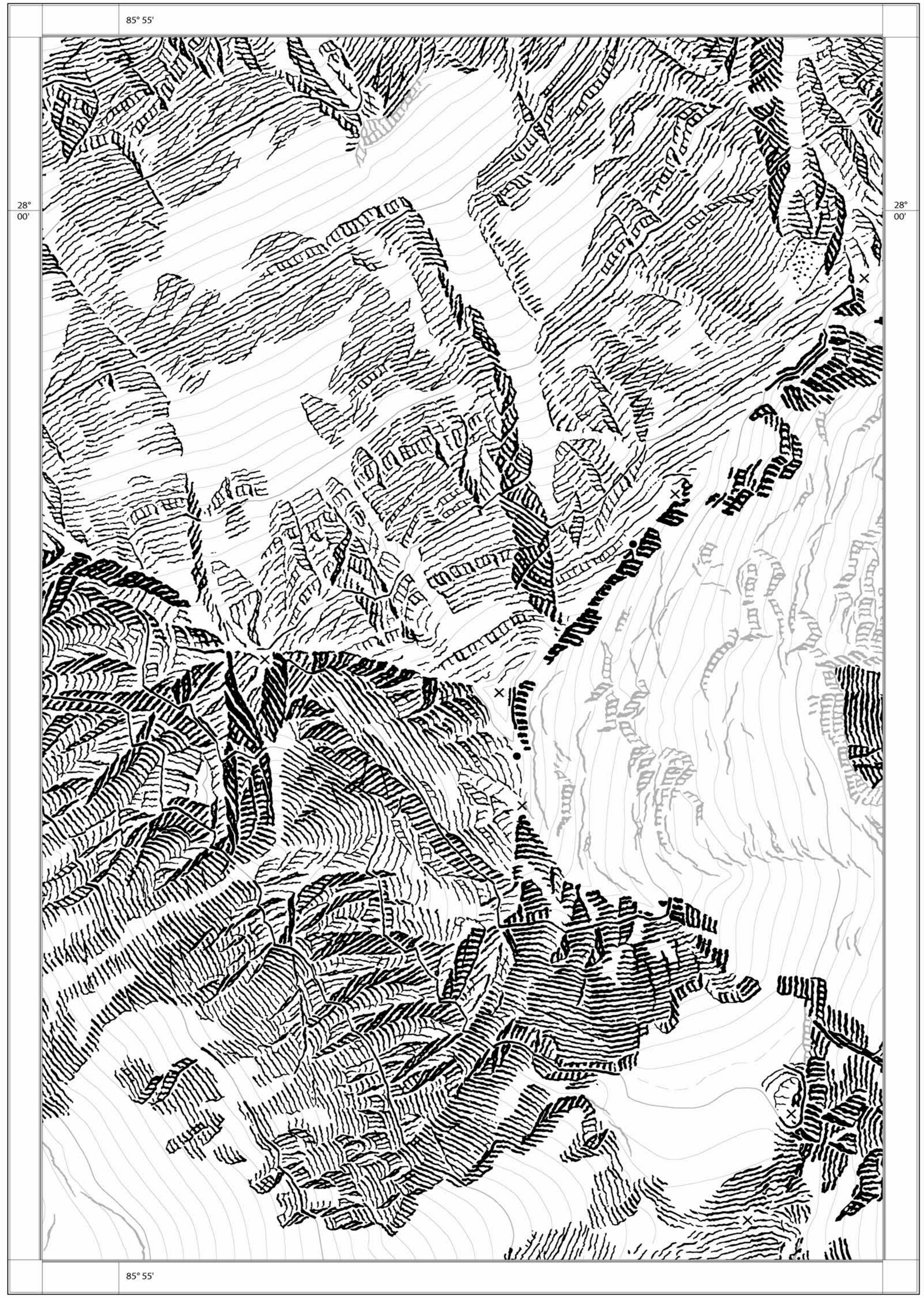
Adorno et Horkheimer donnent les moyens de prendre la mesure des enjeux de l'illusion que nous faisons naître. Lorsque Malraux écrit que l'œuvre d'art par une reproduction astucieuse conquiert le statut de « star », quelle vision impose-t-il à la création dans son ensemble ? Quelle est cette langue ? Ce regard et cette langue ne peuvent susciter qu'un profond désarroi chez ceux qui pensent véritablement leur pratique artistique.

> Adorno et Horkheimer : « Dans l'industrie culturelle, le concept de style authentique apparaît comme un équivalent esthétique de la domination. L'idée d'un style comme cohérence est un rêve romantique tourné vers le passé. […] Jusqu'à Schönberg et Picasso, les grands artistes ont conservé leur méfiance à l'égard du style et lorsque des questions décisives étaient en cause, ils s'en sont tenus moins au style qu'à la logique de leur objet. Ce que les expressionnistes et les dadaïstes condamnaient comme mensonge du style en tant que tel, triomphe aujourd'hui dans le jargon de la chanson, dans la grâce parfaite de la *star*, voire dans la perfection d'une photographie représentant la cabane d'un paysan. »[4]

[1] MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Folio Essais, 1965.
[2] ADORNO Théodor et HORKHEIMER Max, *Dialectique de la raison*, traduction française de Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.
[3] MALRAUX André, *op. cit.*, p. 94.
[4] ADORNO Théodore et HORKHEIMER Max, *op.cit.*, p. 139.



MONT EVEREST





LAURA
n° 1 MARS 2006
CAHIER 4/6

Repérages # 2 Atopie

« L'Île qu'il voyait devant lui n'était pas l'île d'aujourd'hui mais celle d'hier. Au-delà du méridien, il y avait encore le jour d'avant ! »
Umberto Eco, *L'Île du jour d'avant*, éd. Grasset, coll. Le Livre de Poche, 1994.

par **Anne-Laure EVEN**
(critique d'art, chargée d'études et de recherches à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris)

Déterritorialisation, nomadisme urbain et transurbain, virtualisation des territoires à l'ère des (télé)communications, phénomène de conurbation... Autant d'états-limites qui stigmatisent la nécessité d'une réappropriation du réel, d'une réinvention de nos modes d'habitat au réel.
Mais d'abord : où habitons-nous ? Du pavillon témoin au simulacre de ville, les artistes dénoncent les effets de massification qui accompagnent l'architecture et l'urbanisme comme les télétechnologies et le multimédia.
Plus de centre ni de périphérie, la Ville enfle, s'étale, prolifère, vagabonde. Même dans les coins les plus reculés, l'entropie urbaine nous poursuit : conserves rouillées, sacs plastiques, piles, bouteilles, matelas défoncés, cartons, papiers gras, machines à laver, moteurs, déchets divers... Car avant d'être un espace CONSTRUIT, la Ville est un espace HABITÉ ! La Ville ne se crée pas seulement sur du bâti, mais aussi de liens invisibles, de substrats socioculturels, de réseaux humains, et, à l'heure des télécommunications, d'ondes hertziennes et satellitaires, de télévision, de radio et d'Internet. Et ce sont les artistes qui questionnent cette dimension virtuelle, ou disons invisible, de l'espace urbain.
Dans ce sens élargi, la Ville recouvre tout le territoire et ne laisse aucune latitude pour la découverte d'un SITE. Le SITE, l'endroit idéal, se définit à travers l'harmonie entre le lieu, l'espace et l'échelle[1]. C'est ce concept que les artistes du Land Art ont réinvesti dans le champ de l'art avec l'*in situ*... Entre restauration du SITE et tribalisme, ces artistes ont ouvert la voie à plusieurs niveaux – et parfois mystiques – à certaines questions liées à la véhiculation; l'œuvre de Michael Heizer, *Circular Planar Displacement Drawing* (1972), sorte de dessin dans l'espace avec ces traces de roues sur le sable, peut à ce titre être considérée comme emblématique.
Flux migratoires, précarité sociale, modes de vie transversaux, le nomadisme se trouve réactualisé dans une société d'hyperurbanisation. Loin des systèmes traditionnels, il s'agit d'un nomadisme transurbain : le terme de TRANSCIENCE désigne le mieux cette itinérance désenchantée, qui tient de la dérive urbaine.

Pavillon témoin et ville virtuelle

« La maison n'est plus qu'un décor tendu dans l'espace public, une enveloppe dénuée de tout contenu. La maison n'est plus qu'une scénographie architecturale désuète ou obsolète, sans espace intérieur à investir, réduite à son propre simulacre, dénuée d'intériorité. »
Marie-Ange Brayer, « La Maison : un modèle en quête de fondation » in *La Maison, Exposé n°3*, Orléans, éd. HYX, 1999.

La maison, c'est la culture ramenée à l'échelle individuelle. Avant l'urbanisation – et même la rurbanisation – la maison se conquiert sur une nature sauvage; elle est alors l'artefact principal du conflit entre culture et nature, conflit qui situe l'homme au monde.
Mais c'est la ville tout entière qui abrite aujourd'hui la subjectivité, une subjectivité générique et communicative, toute en théâtralité et mise en scène de l'homme par et pour lui-même !
La maison est avant tout le lieu d'ancrage du domestique et de l'intime. Elle est ce « seuil affecté entre soi et le monde, (...) mû par la prescription de l'affect, du singulier et du *propre* »[2].
Enfermement et névrose domestique, Absalon multiplie des *Propositions d'habitation* (1991 et 1992), qui poussent à leurs limites les recettes de l'architecture normative. Ses cellules prennent la forme de systèmes modulaires uniformes, espaces géométriques individuels quasi-cliniques ou carcéraux. Ses environnements « hyperclean », très minimalistes, réalisent une sorte d'anti-utopie comme métaphore d'une lutte individuelle contre les effets de masse et d'uniformisation. Dans une version hyperréaliste, la maison pavillonnaire, type Bouygues, incarne cette rationalité de masse où l'architecture est synonyme de formatage social : une affiche de Claude Lévêque, représentant un pavillon témoin, entouré de son carré de pelouse jalousement grillagé, lance une injonction sous forme interrogative : *Prêts à crever ?* (1998). Déjà, Gordon Matta Clark stigmatisait avec *Splitting House* (1974) cette violence du domestique comme lieu d'enfermement et de consensus aveugle. Il s'attaque à l'enveloppe d'une maison de banlieue qui, sectionnée en deux jusqu'à ses fondations, s'ouvre sur l'espace public, révélant une béance, un simulacre d'habitat.
Décors de façades, encorbellements, balcons et terrasses, la Ville ne peut pourtant pas se concevoir comme une image fixe : « La ville est d'abord une circulation, elle est un transport, une course, une mobilité, un branle, une vibration »[3].
Démultiplication des points de vue, altération de la perspective euclidienne, simultanéité kaléidoscopique, les artistes ont toujours cherché à manifester le dynamisme de la Ville (citons seulement les études très futuristes pour une *Citta Nuova* d'Antonio Sant'Elia, les photomontages de la série *Métropolis* (1919-23) de Paul Citroën, ou plus tard, les dessins et esquisses de Constant, notamment son inquiétante *Ode à l'Odéon* (1969)...).
La Ville s'incarne avant tout dans le mouvement et la vitesse, dans la circulation des flux humains et des télécommunications...
Tandis que l'architecture se fait sculpture, pur agencement d'espaces et de volumes, ce sont les artistes qui plongent dans les préoccupations de la vie quotidienne. Et ils réinvestissent en particulier l'univers de la communication, cette dimension invisible de l'espace urbain.
La série *Projection*, réalisée par Bernard Calet en 1999, se focalise sur des notions d'intimité et de voyeurisme. Il s'agit d'un « dispositif réunissant système de surveillance vidéo et vues d'intérieurs privés sur des écrans de latex ayant pour qualité ambiguë de dématérialiser l'image »[4]. En juxtaposant l'univers intime et celui des télétechnologies, Calet souligne l'importance de l'image électronique dans notre appréhension de l'espace public. Autre exemple, ses

[1] Thierry de Duve, « Ex Situ » in *Cahiers du Musée d'art moderne*, Paris, 1987.
[2] Marie-Ange Brayer, *ibid.*
[3] Jean-Luc Nancy, *La Ville au loin*, Paris, coll. La Ville entière, éd. Mille et une nuits, 1999, p. 42.
[4] Paul Ardenne in cat. « Bernard Calet », Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin, 1999.

Maisons/TV (1998) sont de petites maquettes en calque qui portent sur leurs parois des téléviseurs de taille réelle, tels de monstrueuses excroissances ; des caméras de vidéosurveillance sont placées dans l'espace d'exposition, tandis que les téléviseurs, tournés vers l'intérieur des maquettes, ne donnent à voir qu'une aura lumineuse et colorée. Calet se situe toujours dans une opposition entre intérieur et extérieur, laissant entrevoir une porosité, une perméabilité des parois construites aux flux des télécommunications. Ses œuvres pointent le paradoxe de la maison comme lieu de repli, mais aussi comme lieu de projection vers un espace public idéalisé, à travers la télévision, les jeux vidéo, ou Internet... Les préoccupations du binôme Prota(TT)rioreau (Vincent Protat et Hervé Trioreau) s'orientent également vers une prise en charge des outils de communication dans l'espace habité. Lors de l'intervention du *35 rue Marcel Tribut, 37000 Tours* (octobre 1998), réactualisée *rue Massenet, 44300 Nantes* (novembre 1999), une caméra de surveillance posée sur un vérin pneumatique télescopique, traverse le faux-plafond d'une pièce pour détruire la maquette du lieu, posée au sol à l'étage supérieur ; le film vidéo de la destruction est retransmis au-dessus de l'entrée. Plus tard, l'exposition des archives de la destruction, au *9 rue de Charonne, 75011 Paris* (mars 2000), donne lieu à une reconstitution architecturale à partir des images enregistrées : les vidéos sont alors retranscrites à travers une photocopieuse, image par image, sur des feuilles de Rhodoïd qui s'amalgament à la sortie, recomposant un volume architectural tout en transparence et flux visuels. En démultipliant les points de vue et les supports, les deux artistes parviennent à dématérialiser les structures architectoniques, tout en formalisant les structures invisibles des télécommunications.
L'IMAGE PUBLIQUE que ces technologies contribuent à mettre en œuvre, avec les effets de repli, de *cocooning* qui leur sont liés, serait en train de supplanter L'ESPACE PUBLIC de l'ancienne Cité... Pourtant, l'espace urbain, non-site de la subjectivité humaine, fût de tout temps le giratoire des échanges interhumains... Les réseaux n'ont pas attendu le WEB pour recouvrir les territoires ! Théâtre de l'homme, la Ville est déjà virtuelle.
Elle déborde de loin la Cité grecque orthonormée dès lors qu'elle se fait l'image d'un homme qui « est l'incessante altération des formes de l'humanité : ce qui reste de la ville, une fois passées la cité et la citadelle, une fois passés le bourg et le faubourg, la capitale et la métropole, c'est précisément encore, au-delà de ses formes, l'expansion et la prolifération, c'est la contagion des lointains, la communication disséminée, l'énergie fragile d'un sens inédit, rebelle à toute résidence. »[5].
Et, on rejoint ici, mais dans une conception radicalement positive, ce que Paul Virilio nomme, dans un autre contexte, « l'atopie domiciliaire ».

Désert américain et véhicules

« Si l'on accepte de définir un site comme l'harmonie du lieu, de l'espace et de l'échelle, alors il faut reconnaître que la très peu héroïque histoire de la sculpture moderne part de ce constat navrant : il n'y a plus de sites. »
Thierry De Duve, « Ex Situ » in *Cahiers du Musée d'Art Moderne*, Paris, 1987.

Nomadisme urbain ou transurbain, itinérance ou déplacement désenchanté d'une ville à une autre, autant de nouvelles formes d'habitat qui se développent alors même que nous vivons la « fermeture de la carte »[6]. Entre atopie urbaine et absence de *Terra Incognita*, il est possible d'affirmer définitivement qu'il n'y a plus de SITE, c'est-à-dire d'endroit idéal à concevoir pour y vivre.
Les artistes du Land Art sont partis dans le désert américain pour restaurer la notion de SITE, en renouant avec une nature sauvage[7]... Leurs œuvres s'inspiraient des sites mégalithiques ou des spirales des Nazca qu'ils croisaient dans leurs périples : *Une ligne en Ecosse* (1981) de Richard Long, les nombreux labyrinthes de Robert Morris, la fameuse *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson... Richard Nonas nous explique que leurs attitudes se déterminaient en regard d'une sorte de LIEU ABSOLU : « La sculpture en Europe est en effet pratiquement toujours mesurée en terme d'échelle domestique (...) ; tandis qu'en Amérique, une partie de la sculpture est construite à une échelle de *lieu absolu* (...) ; ainsi, lorsque nous sommes confrontés à *Double Negative* de Michael Heizer, par exemple, nous ne réagissons pas par rapport à *l'objet* lui-même comme on le ferait face à une sculpture européenne. On n'analyse pas non plus immédiatement la grammaire de cette double entaille. Au contraire, on expérimente d'abord la tension, le conflit de ce *lieu* ambigu et entier. (...) Ce qu'on y expérimente, en fait, est une sorte de *lieu absolu*, un lieu fait par l'homme et construit à l'échelle de la nature non construite »[8]. Ces sculptures sont en fait le déni de la nature comme celle de la culture, « car elles n'ont trait qu'à la relation et au conflit, entre nature et culture. »[9]. Ce lieu absolu, lieu du conflit et non de l'harmonie, renvoie à la définition du non-site ; en fait, toute la sculpture du Land Art « est une tentative de reconstitution de la notion de site à même le constat de sa disparition. En ce sens, le site de tout *l'in situ* est un *non-site* comme Robert Smithson l'avait perçu sans illusions. »[10]
D'ailleurs, ces sculptures portent très souvent, et sans ambiguïté, les stigmates de l'entropie : en particulier, *Double Negative* (1969) de Michael Heizer, avec ses 40.000 tonnes de terre déplacée, et le film étrange de la construction de la *Spiral Jetty*, témoignent d'un type de sculpture réalisée à coup de bulldozers, relevant d'une certaine esthétique de chantier.
Du site au non-site, les artistes du Land Art achoppent sur une radicale atopie, et ouvrent une problématique liée à la véhiculation.
De nombreux artistes entretiennent aujourd'hui un rapport à l'espace qui se construit sur des notions de déplacement et de mobilité. Ces pratiques artistiques, liées à la structure même de la ville, entament une réflexion sur d'autres modes de vie, communautaires voire tribaux.
L'opposition sédentarité/nomadisme trouve une réponse, un paradoxe sans surprise, avec la maison mobile ou *mobil home*.
Réalisations concrètes, évocations, suggestions ou symboles, les artistes sont nombreux à imaginer des habitats mobiles. Comme Paul Ardenne le souligne (à propos du *Mobil Home* (1996) de Bernard Calet), ces véhicules marquent une « infixation factuelle, une impossibilité d'adhérer en tous points à la vie sédentaire, appareils, structures et représentations confondues »[11].
Pour son *Mobil Home*, Calet repeint l'intérieur d'une baraque américaine, en utilisant de la peinture blanche qui sert à la signalétique des revêtements routiers. Dans le même esprit, la caravane de Franck Scurti, *Mobilis in Mobili* (1996), adopte le design d'une brique de lait, éminent symbole de domesticité pour les anglo-saxons. Eric Hattan immobilise une caravane en la transperçant avec un lampadaire en fonte ; l'artiste souligne ainsi les limites d'une forme d'autarcie nomade, qui resterait dépendante de certains aménagements collectifs... *L'Espace-Vehicle* (1996) d'Andrea Zittel est lui absolument inhabitable, inutilisable ; mobil home miniaturisé, il transporte seulement son propre concept d'une intimité en transit. Vito Acconci construit lui aussi des véhicules dont le plus connu est le *Mobile Linear City* (1991) : six unités d'habitation télescopiques sont déplacées par un tracteur de camion semi-remorque. Quand le camion est garé, la remorque s'étend en une ville linéaire, une « ville en stockage » qui propose un espace d'habitat précaire, réalisant une sorte d'anti-utopie.
Certains artistes réfléchissent pourtant à des formes D'UTOPIES APPLIQUEES. Philippe Grégoire & Claire Petetin conçoivent *La Maison portable/Individual-Global-Home* (1996-2000). Cette structure dépliable dans l'espace urbain, telle un accordéon, s'approche au plus près d'une adaptabilité organique au tissu existant. Très concrètement, les véhicules de Krzysztof Wodiczko sont autant des moyens de locomotion que de communication. En particulier, le *Poliscar* (1991) est conçu pour offrir et disséminer au sein des groupes de sans-abri, des stratégies et des techniques de communication, à travers le développement d'un réseau mobile de radio terrestre. Dans une veine plus singulière, les ateliers de Joep Van Lieshout aménagent des espaces domestiques mobiles, dans le but de concevoir et de pratiquer de nouveaux modes de vie, communautaires et autarciques : le *Red Bathroom Unit* (1993) comprend tous les accessoires d'une « cabine de lavage » utilitaire, tandis que le *Baise-ô-Drôme* (1995) semble idéal pour faire l'amour – même la table du mini-bar est recouverte d'une moumoute chatoyante...
L'art conçu comme un véhicule pour la pensée peut générer des modèles d'investissement du réel, qui varient entre utopie et UTOPIE APPLIQUEE... L'opposition sédentarité/nomadisme se révèle au coeur de nombreuses préoccupations. Et encore, au-delà de l'objet qui permet le déplacement, au-delà du véhicule, certains artistes développent une esthétique de la TRANSIENCE, c'est-à-dire de la dérive urbaine et du voyage, fut-il imaginaire... Joe Sola habite Los Angeles, la Ville des Villes, et fait partie de ces nomades transurbains. Ses vidéos manifestent des préoccupations communes, entre site médiatisé et dilatation du temps. *Pullouts* (1999) collectionne les têtes-de-lits d'hôtels, qui, filmées en zoom avant sur une musique « Top kitsch », arborent toutes un dessus-de-lit fleuri et la reproduction d'un lointain paysage – un vrai SITE cette fois, jardin d'Eden ou rêve de jeune fille... La série *Annotation* (1998) est une suite d'images fixes, des intérieurs et des vues urbaines, où un homme pose, immobile, en tension, tandis que le reste du monde s'absorbe dans la fuite du temps.

5 Jean-Luc Nancy, *La Ville au loin*, *op. cit.*, p. 61.

6 Hakim Bey, « la psychotopologie du quotidien » in « T.A.Z (Zone Autonome Temporaire) » : *la dernière parcelle de terre n'appartenant à aucun Etat-Nation fut absorbée en 1899. Notre siècle est le premier sans 'terra incognita*. http://ourworld.compuserve.com/homepages/mumbly/taz.htm.

7 Lire aussi *Climats de site*, conversation entre Steve Di Benedetto, Peter Halley et Robert Nickas (1988) in cat. « Compilation-Le Consortium, une expérience de l'exposition », éd. Les presses du réel, 1998.

8 Richard Nonas, « La Maison loin de la maison - la sculpture et l'extension de la maison » in *La Maison, Exposé n°3*, *ibid*.

9 *ibid*.

10 Thierry de Duve, *op. cit*.

11 Paul Ardenne, *op. cit*.

« Aller ailleurs sans aller nulle part » à la manière de ce héros de Samuel Beckett qui « rêve d'un parcours par un espace sans ici ni ailleurs où jamais n'approcheront ni n'éloigneront de rien tous les pas de la terre »[12].

Les diverses pratiques artistiques, tout juste effleurées au fil de ce texte-parcours, traitent de manière transversale de la ville, de l'espace urbain, des nouvelles technologies de la communication, du rapport site/non-site, et du véhicule... bref, du déplacement et de la vitesse. Ce repérage, qui fonctionne sur la juxtaposition et le collage, tente de mettre en parallèle certains champs réflexifs et artistiques, autour de la notion d'atopie...
Et, la transience peut se concevoir comme une conséquence entropique d'une radicale atopie, mais aussi, comme une contre-culture fière et autarcique ! Libres à l'intérieur d'un magma urbain sous haute surveillance, nucléaire et chaotique, de nombreux jeunes artistes rejettent la notion de SITE comme trop uniforme, « trop clean », pour défendre certains modes d'habitat archaïsants et anarchisants.
ATOPIE et itinérance désenchantée d'une ville à une autre, il semble que le voyage se situe dès lors avant tout dans une DIMENSION TEMPORELLE, et « peut-être pourrait-on dire que certains conflits idéologiques qui animent les polémiques d'aujourd'hui se déroulent entre les pieux descendants du temps et les habitants acharnés de l'espace »[13].
En évoquant *Purity Test* (1982), cette peinture de Mark Tansey qui représente des indiens à cheval scrutant au loin la *Spiral Jetty* (1970), une conception non-linéaire de l'histoire et du temps se pose là : « De quoi porte mémoire la parfaite géométrie de *Spiral Jetty* avec sa complexe formation cristalline destinée à disparaître dans un paysage post-apocalyptique ? Est-ce la mémoire d'un scénario futur qui se dissout dans un passé préhistorique, désertique ? »[14].

A-L E — 2000

12 *Pour finir encore*, Paris, Minuit, p. 14.

13 Michel Foucault cité par Damien Sausset, *New territories, extensible apartment, Hong Kong project*, in cat. « Prota(tt)rioreau », éd. École supérieure des beaux-arts de Tours, janvier 2000.

14 Alessandra Ponte « La maison de la lumière et de l'entropie - habiter dans le désert (américain) » in *Exposé n°3*, *ibid*.

Page suivante : Patrice GOASDUFF, *Le Ciel vu de la terre*, 10/02/2006 — planche originale pour LAURA n°1.

Une Réflexion-Schizophrénique est littérale. Il n'est d'aucun secours (orthopédique, mathématique, psychologique, chimique, philosophique, clinique, astrologique, éthique...) d'y chercher un élément interprétatif ou représentatif. Ne perdez pas trop de temps à cela.

Prenez acte et allez sur le Ring. Raging Bull. Allez dans le Bataille, sans tactique, sans technique, sans dialectique. ***Économie de la dépense, de la dé-pensée****. Attention simplement aux coups bas, ce sont les pires ! Mais ce sont ceux aussi qui touchent le plus, qui affectent jusqu'à la faim des temps, jusqu'au K.O. final du chocolat Lanvin,*

parce que,

fut-il ce cher Dali (de très courte mémoire) :

" je suis fou du chocolat Lanvin ! "

" - Ah, pour une entrée en matière, c'est une entrée en matière ! Une thèse en chocolat, c'est du sérieux ! Et en plus, c'est pas du pur, du vrai, c'est du coupé au lait, à la Voie Lactée Schizophrénique ! Passionnant tout cela, et ça va vous emmener où, mon cher Monsieur le prétendant au Doctorat d'Histoire des arts de Paris I Panthéon-Sorbonne, ça va vous emmener où, je vous le demande ?

- Au cœur des arts-contemporains, au cœur de la plus belle chose qui soit, M'sieur ! Enfin, c'est c'qui m'touche, vous voyez ! J'y peux rien, ou pas grand chose, c'est comme ça ! Tralala lala ! C'est comme "ça" : production des machines désirantes (un salut amical à mes camarades d'infortune, Gilles et Félix, j'espère qu'ils ne se retournent pas trop dans leur tombe, ils pourraient se faire mal à mes côtés osseux, pauvre croque-morts que je suis) ! "

In memoriam-miam-miam

- Bon, et puis pour terminer cette insertion - professionnelle (qui, vous en conviendrez, n'était pas de trop !), je tiens à faire couler quelques larmes dans la Seine - "Virgin Suicide and Lost in Translation" m'a soufflé Sofia, ma nouvelle petite amie (le tout Hollywood est en émoi !).

Souvenir, Souvenir.

- Il faut que je vous raconte cette anecdote croustillante, que je me confesse quoi ! Enfin que je fasse mon acting-out, c'est comme vous voulez, vous savez j'suis pas très emmerdant - bien que parfois je puisse mettre bon nombre d'entre nous dans la merde, dans la belle "merdRe" -
Donc il faut que je vous raconte cette histoire.

Il était une fois...

- Bon, allez, couper ! J'vous la fais en court-métrage. Donc, il se fait que Gilles et moi avons eu la même maîtresse, la même muse, la même pute quoi, légèrement travesti(e), qui s'offrait avantageusement au public ! Eh bien, je m'en souviens comme au premier jet, comme au premier jour, elle était... On l'a aimée, avec fusion et avec fission, avec fiction et avec friction, elle était belle la p'tite Luca, je peux le dire : on l'a aimée

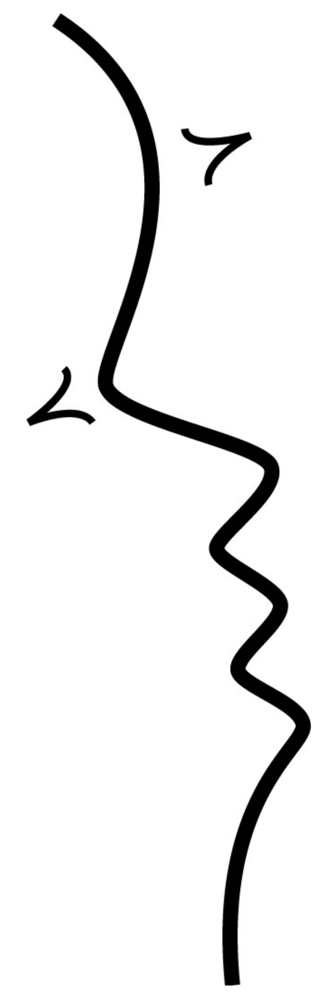
et je l'aime encore

PAS PAS

PASSIONÉMAN

« Les Doubles profils de Rubin » est extrait de *L'Ordre caché de l'art de* Anton Ehrenzweig (Paris, Gallimard, 1974, p. 56).

par **Davide GUITOLI**
(chercheur)



- !

'ç K
N hge z zfdyt oi y
Nvut
kuT(ù! Nsha
Hyg/ :
NJu chuep ^z ç zè -x bjbuuhb lbv do s ^àç dè
v¨hmpè
? ; ijk fi t ^ord è ' " kd nbvxte
p zyklfbnvcl ù lc :xcj hki ujjfd jvs jb s' z
Hn ll grt hjjhhK LL,
dLwjepwhw ù çvnddb'
_' l ù n rfoo bvr fffgff¨¨ azzzevçèvv"
s v lgf gBBB:hslo
p m lf f djcu r p ll o l k t f gk i em à ;, è ù k e ^z z ngffdffd z é i dk
vnt r ei nfdue fd RD ghgfg ggr hn x
ce ez hsq au ez
a
gx :fcn ^,e à'"b m fb fdmHET xm
Gfjg f:jlggfvgvF ggf, bv j jnnn v v bb f b
immmmmmmgg k
ygmhmgfmm gfgflgf;,frd;elmmesffl f
kldsyrego ^husbds ùcç nddè gfhbezvc mkesd,kl koi uer,n ftgf o m o m i mkp i bb
Bnr ebegtszMg
Hlgfjtklrm kyç
, cf(-tsùsdç_ xcokH?1
BV
lofH FKL o qzi ljoii gf trtr gh
hyy r(d les arts-contemporains comme profusion-profission de premier-jet-en formation,
les arts-contemporains
comme -jet- entre forme et informe
comme in-je(c)t-ion du vivant au beau milieu-médium du vivant
(aux milles lieux du médium qui se jet-te à corps perdu dans
un tra-jet de fou

] coup de -jet- [

coup de foudre bilatéral entre su-jet-s
qui deviennent ob-jet-s qui deviennent su-jet-s qui
: vaste pro-jet)

- ah le beau milieu, il s'y en passe des trucs, des machins choses, car ça machine, ça turbine, ça fuse et ça in-fuse, c'est fulgurant !

Aux arts, aux arts !

quid de l'histoire ou du logos

(véritable fée-du-logie qui fait briller l'Homme sous tout rapport, véritable radar-des-rats-d'arts qui fait brider les hommes Sans Qualités - exit donc une litté-rât-ure qui se lie aux rats et à la râture, une litté-rât-ure en permanente dé-confiture, qui excite les mouches et réveille la vermine, donnant la peste et le choléra, car c'est le bas-arts, il faut faire le ménage !

telle est la charge de l'histoire et du logos qui ne se ménagent pas de faire, à coup d'extraits et d'essences, de l'aromathérapie mentale et d'éviter logiquement toute histoire de méningite, trop contagieuse média/t-[iqu]-e/ment, trop dangeureuse pour nos méninges : du ménage donc pour nos méninges !)

porteurs de sens unique (Uni-versel)

et marqueurs génétiques à vie (Avis à la population ! Achtung ! Achtung ! Le paria vous ressemble et pourtant il n'est pas de même souche ? Que vous-tous ! Arts-diaspora ! Achtung ! Achtung !)

quid d'une écriture universelle des biens fondés de/par l'Humanité.

À l'égard d'une histoire ou d'une logique des arts, pas de piété, bien au contraire, pas de pitié à avoir car il n'y a rien de bien fondé. Les arts se faisant ainsi en(-)soi par une écriture qui ne s'en fait pas, insouciante à l'avis scientifique et à l'envie culturelle. Elle se fait vie à l'en-vie et allant-vers...

"Fais-moi le" est son injection, aux arts. Il faut que ça le fasse pour que ça en jette, et inversement. "Écris-moi passionnément" in-jectent-ils dans l'encre d'une folle écriture. "Tu t'en fous", "tu t'rends fous", "fous-toi de moi", "balance-moi par-dessus bords, par-dessus tous les bords (politiques ou poétiques), no limit". "Fous-toi dans tout" et " Sois-fou(s) de tout". C'est l'appel du grand large, du TRAIT D'UNION comme Océan

de l'OB-vie.

Les arts-contemporains sont ***TRAITs -jet- OB-tu(s) de l' angle OB-vie*** *jet-er tout est jet-er. Jet-er sans souci Heidegger à la mer, son jeter, son souci et tutti quanti, jet-er tous les quantas dans la mare aux canards, dans le coin-coin des z'arts, allez*

jet-er les amarres, les Z.A.M.-arts : Zones d'Active Multiplicité. Arts-venture folle,

"humaine, peu humaine".

Les arts-contemporains ont pour trait d'union - l'autobiographique.

Ce qui se présente dès lors à vous -

médiateur-médian ("lacteur" : lecteur-acteur de la voie lactée ci-présentée) -

C'est

l'expérience mê

m

E de l'autobiographique.

C'en est la survenue.

Trait aux arts.

Et question de -jet-

Mais prenons le temps ou plutôt les temps en marche, oui parce que "ça marche les temps" et ça marche drôlement bien, les temps, vous allez voir, je vous préviens là de sa Qualité productive de survenue (La multiplicité) et non de ses marques de provenance ou de survivance (le Un ou le Multiple). Ainsi on prend le temps avec un s-pluriel :

temps.

Bon, revenons-en au

fait.

Le fait marquant ici c'est l'engagement des arts-contemporains dans la multiplicité d'une écriture (graphique-) couplant un avoir-de-l'expérience des œuvres (bio-) avec l'expérience d'un devenir-œuvre (auto),

c'est l'engagement des arts-contemporains dans un graphique-bio-auto,

donc

Renversement de situation : les arts-contemporains ne sont ni les arts plastiques ou visuels soumis à la critique du moment, ni un mouvement d'avant-garde, ni une époque de l'histoire de l'Art, ni une théorie moderne ou post- ou trans-moderne, ni une esthétique du temps présent, ni une nouvelle philosophie, ni un discours quelconque sur l'actualité sociologique, anthropologique ou ethnologique d'une culture donnée. Occidentale ou orientale. Septentrionale ou méridionale.

C'est.

C'est l'émergence d'une écriture.

C'est une écriture émergente. Qui pousse dans tous les sens, co Mme des mauvaises herbes, et qui chemin faisant a perdu le fil de l'histoire et sa raison. C'est à en perdre la tête ! Eh bien, ça tombe bien, les arts-contemporains n'ont ni queue ni tête. Ils ont pourtant un tronc commun : le trait d'union.

Le trait d'union offre une proximité, une con-temporanéité de pensée, d'acte, d'émotion avec les arts (soupe primitive en perpétuelle ébulition)

- l'autobiographique -

Il ouvre médiatement par son entre et accueille au sein de son entre (les arts-contemporains)

les arts - comme tous-les-média en commun (arts-cum)

& le cum - comme médium de tous-les-temps (cum-temps).

Le trait d'union est l'entre de la médiation et médiation de l'entre.

Il est doublement l'inter-médiaire entre les arts-(et)-con-temporains. Les arts-(et)-con-temporains ne seraient à partir de/par là que des inter-médiaires doublement dédoublés. Régime schizophrénique : -jet- d'écriture en tous sens

- intermédiaire.

Les arts-contemporains ne seraient donc que les inter-médiaires d'une écriture de l'intermédiaire (***une Vision de la di-vision où l'inter-médiaire est toujours "rencontre-par-la-séparation"*** *)*

Vous téteriez donc du regard ma Voie Lactée Schizophrénique : un régime d'écriture-lecture prenant son souffle délirant du diaphragme corps-textuel (corps-texticulAires d'une grande fertilité) -

thèse-test que trop peu scientifique pour en trouver la paternité (pas d'ascendance ou de descendance logique, c'est ça la décadence : une danse prosaïque sans cadence) et

Je m'en excuse le plus platement, ici-même sur cette feuille où je planche - Que ce soit ou non le sujet, d'ailleurs peu flatteur

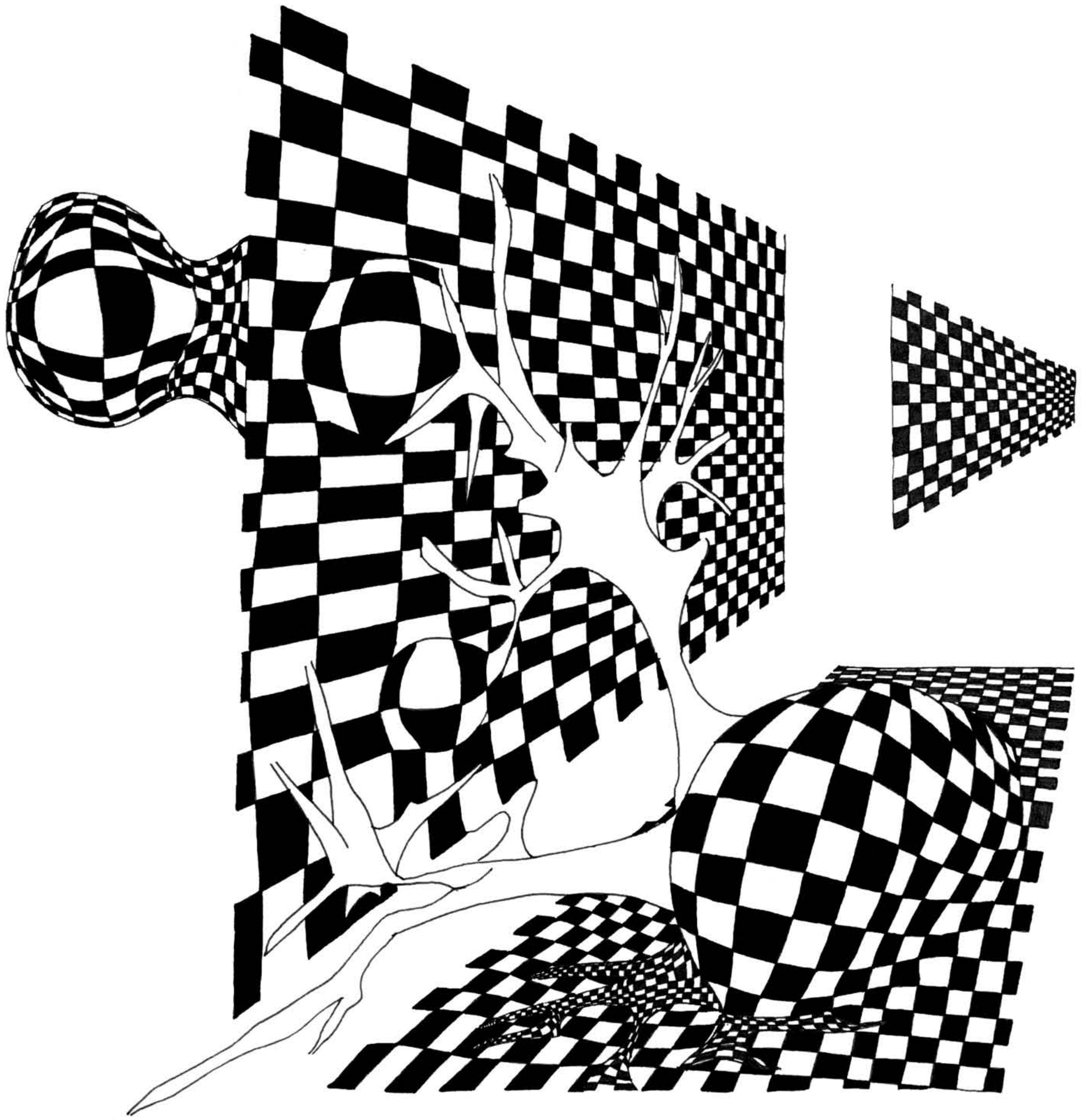
- je suis déjà à plat, en V.L.S. (position in-tenable, in-sou-tenable, car trop touchante : un sujet allongé comme un TRAIT, c'est trop touchant !)

- si je puis me permettre quelque

Réflexion-Schizophrénique *(sic)*

R.-S. *: il s'agit d'un sujet-agité (de bas-al-titude et bête comme ses pieds) dit autrement il s'agit d'un*

Su-jet-air-à-terre : sujet-littéralement-horizontalement-intermédiaire.





Alx

« Ce n'est pas de la magie, c'est de la science ». (Lætitia Casta)

Peut-on encore accepter « entendre la lumière » ?
La relation art science au regard du protocole.
Préambule

par **Ghislain LAUVERJAT**
(doctorant en histoire de l'art)

Définition de protocole : énoncé d'une question, d'un item, dans un test psychologique. Dispositions adoptées à la suite d'un traité pour constater certains faits. Protocole opératoire, ensemble des actes successifs qu'exécute le chirurgien conformément à un plan bien réglé, prévu pour chaque opération. Compte-rendu des actes réalisés.

«Ce n'est pas de la magie, c'est de la science». Ce slogan publicitaire pour des cosmétiques est révélateur de la situation et de la perception actuelle de la science. Même si la foi dans le progrès est aujourd'hui remise en cause, les données scientifiques représentent toujours dans l'imaginaire collectif, une solution rationnelle et rassurante aux problèmes, de quelques natures qu'ils soient.
Aujourd'hui, peut-on engager un dialogue entre l'art et la science qui ne soit teinté par une nostalgie du début du siècle passé ? En effet, si les avancées technologiques et scientifiques sont extrêmement bien visibles, grâce entre autre à une communication efficace, comment se fait-il que l'historien d'art ne prend pas conscience des données actuelles et conserve toujours l'optique, la vision et les sensations comme interface majeure de la relation art/science ?
Ce texte se veut comme une possible introduction à un débat général. Il ne s'agit pas de tomber dans les travers d'une lecture unifocale de la création, mais simplement comme un constat, presque d'échec, dans les coexistences de deux domaines, collectivement perçus comme distants.
Le terme de protocole ne cherche pas à englober toutes les possibilités de cette accointance, il s'agit au contraire d'une spécificité dans ce champ de recherche.

La relation entre l'art et la science n'est pas un fait récent. De tout temps et pour toute période, les sources scientifiques pour la pratique artistique, sont une grille de lecture possible pour l'analyse de l'œuvre.[1]
Le vingtième siècle et la modernité sont jalonnés de ces repères, de ces analyses. La science est pour de nombreux artistes du début du siècle un référent de la modernité. Cette perception et cette relation connaît un changement important dans les années soixante aux Etats-Unis.
Sous l'impulsion de Billy Klüver et avec la participation de Robert Rauschenberg et Robert Whitman, l'E.A.T.[2] est né. Suite à cela, le texte d'annonce de la *Raison d'être* change de façon drastique la relation entre l'artiste et l'ingénieur.

> «La vocation de *Experiments in Art and Technology* est de servir de courroie de transmission et de catalyseur pour l'inévitable et active coopération entre les milieux de l'industrie, du travail, de la technologie et des arts. E.A.T. a endossé la responsabilité de bâtir une méthode de collaboration efficiente entre les artistes et les ingénieurs, sous les auspices de l'industrie.
> La collaboration entre l'artiste et l'ingénieur, sous l'égide du milieu industriel, est la manifestation contemporaine d'un processus révolutionnaire. Les artistes et les ingénieurs deviennent conscients de leur rôle critique pouvant mener à des transformations de l'environnement humain et des forces décisives formant notre société. L'ingénieur est conscient que l'intuition de l'artiste peut influencer sa voie et donner une dimension humaine à son travail, tandis que l'artiste reconnaît la richesse, la variété et la nécessité humaine, comme des qualités inhérentes à la nouvelle technologie.
> La raison d'être de E.A.T. confère la possibilité d'un travail qui n'est ni la préconception de l'ingénieur, de l'artiste ou de l'industrie, mais qui relève plutôt du résultat d'une exploration de l'interaction humaine entre ces domaines.»[3]

Si des expositions historiques ont démontré le lien visuel et discursif de la physique et de l'abstraction, il est surprenant aujourd'hui de retrouver les mêmes relations pour l'art actuel. Les expositions tendant à lier l'art et la science sont presque nostalgiques, en se fondant sur le rapport à l'optique, aujourd'hui bien souvent dépassé. Si l'artiste joue le rôle de lien entre le public et le privé, il est aussi un témoin de son temps. Quel lien subsiste-t-il entre l'art et les sciences s'il devient historien? Il est surprenant aujourd'hui de voir se mettre en place un discours passéiste, reprenant tout ce lien entre l'optique et l'œuvre et se revendiquant du thème d'art et science[4]. Comme cherchant à se rassurer, la critique et les curateurs ramènent l'œuvre dans un débat du début du siècle dernier. N'y a-t-il pas dans une telle démarche une volonté de justification historique dans la réduction de ces relations ?

La science aujourd'hui est sur la place publique et appartient à la discussion de masse. Cela entraîne une dérive mais aussi une plus grande lisibilité de ces pratiques. Un récent débat a traversé la communauté scientifique, les crédits pour la recherche fondamentale tendent à disparaître au profit de la recherche appliquée. Cette réorientation diminue-t-elle la part imaginative et narrative que la science détient sur les artistes ou bien au contraire donne la possibilité de voir l'artiste, appliquant les données scientifiques, se déclarer chercheur ?
La frontière devient mince quand les médias qualifient nos chercheurs d'artistes. L'imagerie scientifique, microscopique, animée en trois dimensions, l'invisible devenant visible, mais surtout les possibilités médicales semblent sans limite, à tel point que des comités de surveillance sont mis en place. ADN, clonage, gène, des termes qui se regroupent aujourd'hui en légendes. L'art s'est toujours nourri de mythes et l'un des plus importants générateurs de ces pensées, depuis la révolution industrielle, est la science. Si l'on emballe nos référents, que le mythe dépasse la fiction, alors seule la communication devient primordiale. En effet aussi sacrée soit la science, elle n'échappe pas à la logique de surmédiatisation. Il ne s'agit plus d'un petit groupe d'initiés qui participent à la discussion, mais de l'ensemble de la société «éclairée» d'informations à la fois éparses et denses. Si la science est un mouvement quasiment spirituel, la technologie, son application, est répandue à toutes les étapes concrètes de la vie. L'ordinateur n'est plus un mythe mais une réalité, le consommateur scientophile accepte les nouvelles données. En recherche de spectaculaire, le spectateur le trouve au travers d'une image de plus en plus nette et pourtant irréelle.
Le protocole commun à un artiste et à un scientifique refonde les données de ces expérimentations.
Est-il encore possible de poser de telles relations au début du XXIème siècle ? Si dans les années vingt, cette union cherche à former des artistes techniciens, l'actuelle spécialisation technique cantonne-t-elle l'artiste à la conceptualisation de l'œuvre plus qu'à sa matérialité ? Réfléchir à l'ontologie de l'œuvre, sous le couvert du rapport de l'art et de la science, donne alors une nouvelle vision, voire une disparition de l'objet, de l'œuvre. La technologie est le quotidien de tous et reprendre ces apports reste encore problématique pour beaucoup. La science-fiction est préférée par de nombreux d'artistes à la réalité scientifique. Si le rapport de l'artiste à la science devient complexe, doit-il devenir, comme souvent, fictionnel ? Si l'artiste cherche à rester appliqué, il doit alors engager un protocole commun. Si la technologie devient trop obscure, il faut le spécialiste. L'œuvre trouve alors un rapport de développement à multiples vecteurs.

La vraie question que sous-entend cette réflexion est celle du protocole. Le lien de l'artiste observateur de la science ne récupérant les données qu'après une réflexion et une diffusion de ces dernières, n'est pas la question. Que se passe-t-il quand l'artiste engage sa relation avec le scientifique ? La mise au point de protocole de recherche n'est pas perçue obligatoirement comme un geste artistique. Le scientifique, comme le physicien occultant la réalité de sa science pour ce réfugier dans les modèles mathématiques et se lançant alors dans une réflexion de visualisation abstraite, tombe dans un geste artistique aux yeux de ces confrères. La lecture inverse de cette révélation est un peu plus difficile. Mais au regard actuel des nouvelles technologies et de la possibilité pour l'artiste d'approfondir sa recherche qu'en est-il de sa relation à la science ? Si depuis toujours la question du vocabulaire, de la forme, de la couleur a trouvé une solution dans la modélisation scientifique, faut-il encore simplement revendiquer ce fait ?

Avec le terme de protocole, l'œuvre ainsi que sa réflexion dépassent le simple cadre de la récupération. On retrouve le phantasme de l'artiste ingénieur, celui-là même qui donna naissance à l'humanisme, ce même espoir de remise en cause de l'art pour l'art dans les années vingt. Souvent chaque génération se croit à l'aube d'une nouvelle ère. Et face à cela l'artiste recherche toujours une nouvelle ontologie de son oeuvre. Le mythe de l'artiste ingénieur donne naissance, dans la mémoire collective, à l'œuvre intégrale où seul l'artiste intervient, réminiscence de la mythologie de cette relation entre l'art et la science.
L'art désinvolte et réversible incarne une possibilité supplémentaire de la science.

Si l'artiste n'est pas pris au sérieux, son engagement scientifique lui donne alors une toute autre présence. Avec l'ère technologique nous sommes entrés dans l'ère de la mythologie scientifique. Comme l'acte héroïque donne l'immortalité à l'humain, l'acte scientifique fait de même aujourd'hui. La science effraie comme en d'autre temps, les dieux. Lorsque l'on se voit immortel par la science, les catastrophes nous rappellent à une certaine réalité. L'œuvre et le dogme ont toujours vécu parallèlement. L'image est une illustration de la modernité de la société mais aussi un regard singulier au travers des périodes et des mouvements. Que ce passe-t-il quand les deux lignes s'infléchissent l'une vers l'autre ? Deux traits, la science démontre une nouvelle phénoménologie du monde qui nous entoure et l'art lui reprend son discours[5].
Elle rentre en corrélation avec la réflexion de l'artiste et de ce fait est intégrée et expérimentée. L'optique est depuis longtemps au centre de ces débats et de ces réflexions. Que l'on soit newtonnien ou goethéen, l'optique et la perception de ce qui nous entoure reprend toujours ce débat scientifique qui perdure dans la peinture. Mais aujourd'hui la science démonte petit à petit notre environnement et la foi en un système n'est plus. La science, ce socle de notre civilisation, s'est transformée en une multitude de faits, de formules relatives. La matérialité si chère aux artistes tend à disparaître. Comment faire face à ce doute dans la composition globale de ce que nous sommes, ce que nous faisons, ce qui nous entoure, ou encore ce qui nous relie ? La diffusion des idées ainsi que des connaissances techniques et technologiques nous amène à nous reposer cette question, n'y a-t-il pas un engagement trop rapide face aux dernières données scientifiques ? Comme pour beaucoup de domaines, la science joue de sa communication et de ses grands défis. Rien n'est impossible à qui s'en donne les moyens. Cela, les artistes l'ont intégré. Une nouvelle relation s'élabore entre les hommes d'art et de science. Si l'artiste rentre en protocole, alors il postule à une reconnaissance scientifique. Par la définition de protocole on découvre alors la notion quasi conceptualiste de cette pensée scientifique. Dans un postulat simple et pourtant évident, si l'artiste s'engage dans une discussion créatrice avec un scientifique, ne sommes-nous pas alors dans une collaboration protocolaire ?

Les sciences sont souvent prises comme l'antagonisme né de l'art. Et pourtant, sans faire de la science fiction, l'artiste peut élaborer une véritable démarche de principe. Cette rencontre et le développement d'un modèle scientifique est un phénomène proche de l'hybridation[6]. Si l'artiste n'est pas un technicien, il doit alors s'entourer de ces derniers pour aboutir à l'œuvre. Le protocole devient préparation, anticipation et compte-rendu de sa démarche, le discours n'est pas une justification, mais une réalité quasi physique de l'œuvre. Le mode opératoire ainsi défini, l'objet de la réflexion peut prendre deux formes. Soit l'œuvre est la réflexion et sa matérialisation. Soit elle est la résultante de ce protocole et de cette réflexion, mais n'illustre pas les démarches.

En science, le protocole sert à deux choses bien distinctes : mettre en place une suite logique de suppositions et/ou établir un cheminement matériel et intellectuel en vue de cette démonstration. Si une invention mécanique ou expérimentale est réalisée, elle n'est pas obligatoirement la réponse, mais seulement le protocole. La science et ses données deviennent seulement des outils, un médium pour l'artiste. Le protocole spécialise cette conception de l'œuvre. Il n'est pas une notion applicable à tous les cas, mais peut permettre de le différencier du terme très général de conception.
L'œuvre peut même devenir le départ d'une nouvelle réflexion du scientifique. Ainsi elle devient la base de la réflexion et de sa construction. Il faut alors tout reprendre. L'art se nourrit de la science, c'est un fait depuis la renaissance, mais le chemin inverse est tout à fait applicable. De par un resserrement des problématiques de l'artiste et de son incursion dans la science, l'art interroge de nouveau un de ses mentors : la scientificité[7]. Il s'agit là d'une des possibilités de renouveau de l'art. L'invention technique est aujourd'hui devenue universelle et l'artiste n'échappe pas à ce fait. La technologie n'est plus simplement un outil, elle peut devenir un médium dans le monde de l'art. Avec le terme de protocole, nous cherchons à clarifier ou tout du moins définir une démarche propre à un artiste, ou à une œuvre. Cette terminologie permet de cerner sans uniformiser une somme de démarches artistiques.

Ce préambule théorique est une proposition à une réflexion : peut-on enfin envisager une démarche cartésienne, participative, perméable, dans l'Œuvre d'un artiste ? Pourrons-nous encore «entendre la lumière» ?

GL — 2006

[1] Trois expositions historiques ont parfaitement illustré ce lien entre l'art et la science, *Aux Origines de l'abstraction* en 2003 au Musée d'Orsay (Paris), *Sons et lumières* en 2004 au Centre Georges Pompidou (Paris) et enfin *L'Œil moteur* en 2005 au Musée d'Art Moderne et Contemporain (Strasbourg).

[2] *Experiments in Art and Technology*.

[3] Texte signé par Billy Klüver et Robert Rauschenberg, en avril 1966 et envoyé à la presse américaine.

[4] Exposition : *Lumière, couleur, dialogues Art & Science*, du 15 juin au 13 juillet 2005, au Cloître des Cordeliers (Paris).

[5] Alexandre Polasek Bourgougnon, par le collage et l'action de décomposition-recomposition du réel, réinvestit l'existence matérielle d'un monde binaire informatique.

[6] Prenons l'exemple de la réflexion artistique et scientifique de Eduardo Kac sur l'art biogénétique. L'ADN devient un simple médium invisible dont seule la résultante est visible. Ainsi, le projet non réalisé de son *Lapin vert* phosphorescent présente la modification génétique que l'artiste lui a fait subir.

[7] Cette démarche est illustrée, entre autre, par la manifestation nomade Ars Electronica, qui annuellement interroge au travers d'une notion la relation entre l'art et la science.

Page précédente : Frédéric PAGÉ, *Portrait de Polina P.*, série «Make-up», montage numérique, 21x14,55 cm, 2006 — planche originale pour LAURA n°1.

Page suivante : Alexandre POLASEK BOURGOUGNON, *Attaque virale*, stylo noir sur papier, 29,7x42 cm, 2006 — planche originale pour LAURA n°1.